

MAŁORZATA LEYKO

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Dramatu i Teatru
90-236 Łódź
ul. Pomorska 171/173

NIEMIECKI SKANSEN W TEATRZE POLSKIM?

GERMAN MUSEUM IN POLISH THEATRE?

Artykuł dotyczy wpływów teatru niemieckiego na teatr polski w ostatnim ćwierćwieczu. Dla opisania tego zjawiska posłużono się koncepcją sieci kulturowych Wolfganga Welscha. Pozwala ona uchwycić różne zjawiska mające udział w przepływach i wymianach między kulturami. Zastosowanie tej koncepcji do badania relacji między teatrem polskim i niemieckim pozwoliło uwzględnić zarówno przepływ technik dramatopisarskich, estetyk i praktyk teatralnych, jak i własnych doświadczeń polskich twórców. W tym świetle czerpanie przez naszych dramatopisarzy i reżyserów z osiągnięć ich niemieckich kolegów nie powinno być postrzegane jako mechaniczne naśladownictwo, lecz jako jedna z nici w sieci interkulturowych powiązań.

Słowa kluczowe: współczesny dramat/teatr polski, współczesny dramat/teatr niemiecki, sieć kulturowych powiązań.

The paper concerns the influence of German drama and theatre on the theatre work in Poland after 1989. It is an attempt to capture the mechanism of this phenomenon and to test theoretical tools to describe and interpret it. Wolfgang Welsch's concept of transculturality (1992) has been employed, with its assumption that homogeneity is a constitutive feature of neither the contemporary multicultural societies nor contemporary cultures any longer, and that the former formula of the whole has been replaced by the formula of differentiation. Taking into consideration Welsch's thesis that contemporary cultures are characterised by blending and mutual permeation, selected examples were presented to illustrate the impact of German drama-theatre practice on Polish theatre: the dynamic development of the young drama, the ways of understanding national drama and the emergence of political theatre as a new phenomenon in the Polish tradition.

Keywords: contemporary German drama/theatre; contemporary Polish drama/theatre; transculturality.

Obserwowane w minionym dwudziestoleciu zbliżenie między teatrem polskim a teatrem niemieckim jest zjawiskiem bez precedensu we wcześniejszych dziejach obu kultur teatralnych. Sądzę, że jest to fenomen, któremu warto się

bliżej przyjrzeć nie tyle dla zestawienia katalogu dóbr podlegających wymianie, ile dla uchwycenia mechanizmu tego zjawiska i wypróbowania teoretycznych narzędzi do jego opisu i interpretacji. W niniejszym szkicu nie zajmę się jednak obustronną wymianą, lecz tylko wybranymi przykładami przepływu jednokierunkowego, tzn. z teatru niemieckiego do polskiego.

Jeśli spojrzeć z perspektywy XX wieku, to łatwiej wskazać blokady i zaniechaną recepcję dramatu i teatru niemieckiego w Polsce, niż przykłady pomyślnego transferu w dziedzinie sztuki scenicznej. Ograniczę się do kilku przykładów. Max Reinhardt, który w drugiej dekadzie XX wieku przeżywał szczyt popularności w teatrze europejskim, wystawiając w Warszawie w 1912 swojego słynnego *Króla Edypa*, jako reprezentant „kultury zaborców” spotkał się ze zdecydowanym bojkotem z powodów politycznych. Tę niechęć wobec Reinhardta przez następne czterdziestolecie pielęgnował nawet najwybitniejszy polski reżyser tego czasu, Leon Schiller, który mimo że sam pełnymi garściami czerpał z jego estetyki teatralnej, dopiero w „przedśmiertnym wyznaniu” (na rok przed śmiercią) oddał sprawiedliwość niemieckiemu reżyserowi, pisząc, że „nie dał się [...] uwieść szowinistycznej propagandzie prusactwa” i nazwał go „niewątpliwie największym artystą teatru na przełomie XIX i XX wieku w Europie Zachodniej”¹. Inny przykład to Bertolt Brecht, którego na początku lat 50. – a więc już w czasach komunistycznych – w porozumieniu z władzami NRD potraktowano Polskę jako „koźła ofiarnego socrealizmu”², a Berliner Ensemble oskarżono o „wrogość klasową”, zanim dopuszczono na nasze sceny sztuki Brechta.

Ale ta obcość dotyczyła nie tylko poszczególnych artystów, lecz wszelkich przejawów „niemieckości” w teatrze. Przed II wojną światową w wielonarodowych miastach, takich jak Poznań, Bydgoszcz czy Łódź, funkcjonowały obok siebie teatry polskie i niemieckie. I jakkolwiek historycy starają się dzisiaj akcentować epizodyczną współpracę tych scen, to do polskiego teatru nie przeniknęły sprawdzone już w długiej tradycji niemieckiej rozwiązania praktyczne, takie jak np. system abonamentowy czy zwyczaj wydawania roczników teatralnych poszczególnych scen, nie mówiąc o swobodnym przepływie twórców, repertuaru czy publiczności.

Wszystkie tego typu zjawiska obserwowane do roku 1989 znajdowały wy tłumaczenie w historycznych zaszłościach między oboma narodami, w konfliktach politycznych przekładających się nie tylko na politykę kulturalną (w Polsce po roku 1945 silnie sterowaną), ale także na powszechnie obserwowane niechętnie nastawienia odbiorcze wobec oferty niemieckiej. Wpływały one przede wszystkim z obowiązujących wówczas wyobrażeń o obcości kulturowej, z zakorzenionych

¹ L. Schiller, *Teatry berlińskie w lutym i marcu 1953. Kartki z raptularza*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 3, s. 187, 186.

² Por. M. Leyko, *Der gewollte und der ungewollte Brecht*, [w:] *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, red. von Hans-Peter Bayerdörfer we współpracy z M. Leyko, M. Sugiera, Niemeyer Verlag, Tübingen 1998, s. 61–76.

przekonań o odmienności i nieprzystawalności tradycji, a więc z przeciwstawiania kultury rodzimej kulturze obcej. Takie schematy myślenia uzasadniało dominujące wówczas dystrybutywne rozumienie kultury jako kultury określonej zbiorowości, w tym także kultury narodu.

Jeśli natomiast w minionym ćwierćwieczu obserwujemy nasilenie polsko-niemieckich kontaktów teatralnych oraz przepływ estetyki i praktyk scenicznych, to wcale nie znaczy, że zjawisko to jest automatycznym efektem kolejnego znoszenia barier politycznych (1989 – zmiana ustrojowa w Polsce, 1990 – zjednoczenie Niemiec, 2004 – przystąpienie Polski do EU), ani że zostało ono zaakceptowane bez zastrzeżeń. Wciąż bowiem dają się słyszeć opinie o naśladowczym wobec niemieckiego charakterze naszego teatru. Pochodzą one zarówno od twórców starszej generacji, dla których ta estetyka pozostaje „obca”³, jak i recenzentów i komentatorów życia teatralnego silnie wpływających na kształtowanie opinii o teatrze współczesnym. Na przykład Joanna Derkaczew – mająca duży udział w promowaniu teatru niemieckiego w Polsce, ale określająca siebie jako „rzeczniczka lokalności teatru”⁴ – w 2009 pisała o polskiej technice przerabiania niemieckich wzorów w sposób następujący:

Karabinowe wyrzucanie tekstu, gimnastyczno-muzyczne interludy, absurdalne zestawienia estetyczne, swobodne podejście do nagości, polityczno-intelektualne wtręty [...] – twórcy poruszali się między tymi elementami jak między półkami w supermarkecie. Szybko nauczyli się, że wystarczy wybrać kilka produktów „Made in Germany”, by przedstawienie od razu wyglądało nowocześniej i modniej. [...] Jeszcze trochę, a niemieccy studenci będą przyjeżdżać do Polski na lekcje muzealne, by przekonać się, jak mógł wyglądać niemiecki teatr przełomu tysiącleci. Bo niemiecki teatr nie zafiksował się w jednej, niezmiennej postaci. Poszukuje, odpuszcza, bawi się, równie często bywa prowokatorem, co dostawcą usług dla ludności”⁵.

Ale oprócz tego typu reakcji, sugerujących „kolonizację” teatru polskiego przez kulturę niemiecką, można przytoczyć przeciwne opinie, na przykład Łukasza Drewniaka, który mówi:

Myślę o teatrze niemieckim jako nauczycielu teatru polskiego, bo chyba nie musimy wstydzić się tego wpływu. Sam przed laty tropiłem u Warlikowskiego, co w jego twórczości pochodzi od innych reżyserów, a z czasem te katalogi scen po *Hamlecie* tak się wymiksowały, że powstał absolutnie oryginalny język. Zapożyczenia nie były dla Niemców rozpoznawalne i dla nas przestały być rozpoznawalne. Wykonaliśmy niewiarygodną lekcję. Postawię tezę, że

³ Na przykład Krzysztof Zanussi w rozmowie z Moniką Rigamonti (w styczniu 2009) powiedział: „[...] kiedy oglądałem młody polski teatr, to ten brutalizm i epatowanie obscenami widziałem już 30 lat temu w Niemczech. Kiedyś niemiecki teatr nagminnie ściągał z Polski, dziś dzieje się odwrotnie”, [Źródło internetowe] <http://www.teatropolonia.pl/spektakl-romulus-wielki/recenzje/3179> [24.06.2011].

⁴ *Niemieckie fale*. Rozmowa Anny R. Burzyńskiej, Joanny Derkaczew, Łukasza Drewniaka i Piotra Olkusa, „Dialog” 2010, № 9, s. 111.

⁵ J. Derkaczew, *Na teatralnym Zachodzie czas zmian*, „Gazeta Wyborcza” 2009, № 98.

w teatrze, który w Polsce zaczął się około 1997–1998 roku, usprawiedliwione jest twierdzenie, że wszystko, co najlepsze w polskim teatrze, wzięliśmy z teatru niemieckiego⁶.

Zaakceptowanie tej tezy, ze szczególnym podkreśleniem polsko-niemieckiego „wymiksowania” elementów estetyki i praktyki teatralnej oraz dostrzeżeniem wypracowania w oparciu o ten proces „oryginalnego języka” polskiego teatru, pozwala przyjąć inną perspektywę opisu tego zjawiska niż stosowana wcześniej koncepcja, oparta na przeciwstawianiu tego, co własne, temu, co obce. Łączyłoby się to z rezygnacją ze stosowania w opisie rzeczywistości kulturowej pojęcia „całości”. Zakłada ono bowiem syntezę, a ta interpretowana jest współcześnie jako opresja, gdyż wykluczeniu poddane w niej zostają właśnie elementy bądź zjawiska „wymiksowane”, o charakterze granicznym, zmacone, nieczyste, które do „całości” jako formuły Tego Samego nie pasują, sygnując to, co Inne, obce.

Szukając zatem metod opisu odnoszących się do kultury o odmiennej strukturze niż Herderowska kultura wyodrębniająca, zakładająca społeczną i etniczną jednorodność, można odwołać się do koncepcji transkulturowości Wolfganga Welscha (1992). U podstaw tej koncepcji leży bowiem przekonanie, że jednorodność nie jest już cechą konstytutywną ani współczesnych społeczeństw wielokulturowych, ani współczesnych kultur, a miejsce dawnej formuły całości zajmuje obecnie formuła różnicy. Swoją koncepcję przeciwstawia Welsch nie tylko tradycyjnemu pojmowaniu separowanych kultur, lecz także idei wielokulturowości i interkulturowości: „Opisywanie dzisiejszych kultur jako wysp czy kul jest *de facto* błędne i normatywnie złudne. Nasze kultury w istocie zatraciły już jednorodność i odrębność, aż po rdzeń charakteryzuje je przemieszanie i wzajemne przenikanie”⁷. I dalej Welsch precyzuje:

Jesteśmy w błędzie, jeśli nadal mówimy o niemieckiej, francuskiej, japońskiej, indyjskiej itd. kulturze – tak jakby były one jasno zdefiniowanymi i zamkniętymi bytami. W rzeczywistości posługując się tymi terminami mamy na myśli społeczności *polityczne* i *językowe*, nie zaś formacje *kulturowe*⁸.

Postulowany jest tu zatem w skali makro model, w którym kategoria jednorodności zastąpiona została kategorią sieci kulturowych, charakteryzujących się przemieszaniem determinant kulturowych (cross-cultural), hybrydyzacją i zacieraniem granic („absolutna obcość już nie istnieje”, s. 205). Natomiast w skali mikro, a więc w odniesieniu do jednostki, transkulturowość jest wynikiem różnorodności jej kulturowego formowania (multikulturowego wychowania, kształcenia, doświadczeń życiowych).

⁶ *Niemieckie fale...*, s. 105.

⁷ W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury. Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, część I, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 203.

⁸ Tamże, s. 203, przyp. 27.

Koncepcja Welscha, budowana i dopełniana od 1991 roku, pierwotnie mogła wydawać się nieprzydatna do opisu naszej kultury, podobnie jak trudno byłoby nam wówczas zaakceptować definicję życia jako „wędrowki przez różne światy społeczne i kolejne realizacje wielu możliwych tożsamości”⁹. Jednak dynamiczne zmiany, jakich doświadczyliśmy w minionym ćwierćwieczu, każą dziś uznać funkcjonalność koncepcji transkulturowości, zwłaszcza do opisu zjawisk związanych z teatrem¹⁰. Nie sposób tutaj kompleksowo przedstawić w perspektywie transkulturowości wszystkich splątanych i wzajemnie zazębiających się aspektów związanych z przyswajaniem i przepracowywaniem w teatrze polskim inspiracji płynących ze strony niemieckiej estetyki i praktyki teatralnej. Ograniczę się tu zatem do zasygnalizowania jedynie kilku wybranych zagadnień: wpływu nowej dramaturgii niemieckiej nie tylko na dynamiczny rozwój młodego dramatu polskiego, ale także na sposób scenicznego wyrażania „naszego narodowego dramatu”; teatru politycznego jako zjawiska nowego w polskiej tradycji teatralnej oraz transkulturowych biografii twórców młodego pokolenia.

Jednym z najwcześniejszych przejawów inspiracji teatrem niemieckim w Polsce po roku 1989 było nagle zainteresowanie nowym dramatem spod znaku „angielskich brutalistów” (Sarah Kane i Mark Ravenhill), wystawianych wówczas na scenach niemieckich, ale chyba w jeszcze większym stopniu dramatem austriacko-niemieckim (Werner Schwab, Dirk Dobbrow, Marius von Mayenburg). Sztuki te, szybko tłumaczone, natychmiast trafiały na scenę. Po zastoju teatralnym w latach 80., kiedy uwaga publiczności przeniosła się ze sceny teatralnej na scenę polityczną, repertuar ten odznaczał się ostrością języka, okrucieństwem w sposobie ukazywania rzeczywistości, bezkompromisowością estetyczną. Przyjmowany był w pewnych kręgach z oporami, ale z dzisiejszej perspektywy badań ksenologicznych trzeba powiedzieć, że ten obcy dramat podziałał jak impuls, a nie jako blokada. Przede wszystkim uświadomił brak młodego dramatu polskiego i przyczynił się do stworzenia nieobecnych u nas dawniej instrumentów wspierających młodych dramatopisarzy, takich jak np. powstanie agencji i wydawnictw stymulujących tłumaczenie (także sztuk polskich na języki obce) i wystawianie nowych sztuk, organizowanie projektów, warsztatów i kursów dramatopisarskich, uruchomienie uniwersyteckich studiów *creative writing*, stworzenie stypendiów dla młodych autorów, konkursów na dramaty, zainteresowanie teatrów, czasopism i wydawnictw tym nowym repertuarem – polskim i obcym. Swego czasu oceniałam, że w latach 1995–2005 około 150–170 młodych autorów stworzyć mogło blisko 1000 tekstów dla sceny. Nie

⁹ P. L. Berger, B. Berger, H. Kellner, *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*, New York 1973, s. 77 – cyt. za: W. Welsch, *Transkulturowość...*, s. 277.

¹⁰ Sztuka, a zwłaszcza teatr, wydaje się tym obszarem, który w najbardziej istotny sposób wpisuje się w procesy transkulturowości. Dowodzi tego przepływ estetyk i praktyk teatralnych, które w minionych epokach historycznych wspólne były w ramach kultury europejskiej; jako przykład podać można średniowieczne misteria, technikę sceny renesansowej czy recepcję twórczości Williama Szekspira.

uważam wcale za niepowodzenie faktu, że z tego masowego przemysłu pisania dramatów pomyślnie próbę sceny przeszło zaledwie kilku czy kilkunastu autorów.

Początkowo te nowe sztuki wywoływały efekt terapii szokowej, ponieważ konfrontowały widza z tragediami życiowymi, które wywoływały sprzeciw i bunt. Ale mimo to przyczyniły się one także do podjęcia publicznej debaty o zadaniach współczesnego teatru, która toczyła się nie tylko na łamach pism fachowych, ale także w wielkonakładowych gazetach codziennych. Spowodowało to gorączkowe poszukiwanie przez teatry świeżych tekstów. Nowe dramaty i ich inscenizacje (na scenę trafiały czasami teksty niegotowe) kształtowały u publiczności nowe postawy odbiorcze. Dla widzów teatr miał stać się nie tylko miejscem przeżyć estetycznych, lecz miejscem dyskusji o aktualnych problemach społecznych, ideologicznych i etycznych. Z tego założenia wychodzili młodzi autorzy, którzy zdołali utrwalić swoją obecność na polskich scenach. Zaliczali się do nich Jerzy Łukosz, Ingmar Villquist, Marek Koterski, Tomasz Man i Magda Fertacz. Ponadto należy zauważyć, że ich sztuki powstawały bez wsparcia ekspertów od współczesnych *pièce bien faite* czy rad psychologów i terapeutów społecznych. Innymi słowy, projekt masowego kształcenia dramatopisarzy w sposób pośredni pełnił bardzo ważną funkcję, gdyż przyczynił się do zmian wewnątrz teatru, który sam zaczął szukać nowych dramatów.

Te przeobrażenia, jakie dokonały się wewnątrz teatru za sprawą nowego repertuaru, były wielokierunkowe: począwszy od prób prowokowania rewolucji krytycznej w teatrze, poprzez poszukiwanie nowych środków wyrazu scenicznego i kształtowanie postmodernistycznej estetyki przedstawienia. Każde z tych zagadnień – w kontekście relacji polsko-niemieckich – domagałoby się oddzielnej analizy. Tutaj chciałabym zwrócić uwagę na jeden tylko aspekt, a mianowicie na uruchomienie dyskursu z własną tradycją dramatyczną, co Maria Prussak określiła jako „koniec «naszego narodowego dramatu»”¹¹. Wobec zmieniających się funkcji słowa i języka w teatrze, po części za sprawą nowego dramatu mówiącego współczesnym językiem o aktualnych relacjach międzyludzkich, a także wobec postmodernistycznych koncepcji tekstu, który traci wewnętrzną spójność, Prussak zastanawia się nad możliwością wyrażenia współczesności poprzez teksty dawnego dramatu: „Sytuacja teatru wydaje się [...] zawiła, bo stoi wobec zwapnienia mowy publicznej i potocznej z jednej strony a rosnącej nieprzejrzystości tekstów z drugiej”¹². Zadaniem twórców staje się zatem – zdaniem Prussak – wypełnianie pęknięć między arcydziełami dramatu a współczesnym światem języka wyobcowanego, nie zaś usuwanie dystansu poprzez przepisywanie ich w języku współczesności.

Jeśli za kolejne ogniwa tego procesu uznamy: recepcję dramatu niemieckiego – pobudzenie polskiej twórczości dramatycznej – wprowadzenie na scenę

¹¹ M. Prussak, *Koniec „naszego narodowego dramatu”*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarzabek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 181–192.

¹² Tamże, s. 190.

współczesnego języka – podjęcie dyskursu z własną tradycją dramatyczną, to ten „obcy” dramat uznać trzeba za istotny impuls do konfrontacji z własną tradycją. Proces ten staje się dostrzegalny dopiero z większej perspektywy czasowej i – jak sędzę – nie jest zamknięty, gdyż jego dalszego biegu możemy nie być w stanie przewidywać. Zatem spotkanie elementów różnych kultur – nowego dramatu niemieckiego i polskiej tradycji teatralnej – doprowadziło do rekonfiguracji współczesnych opracowań polskiego dramatu „narodowego”. Oczywiście, od połowy lat 90. ważna była w Polsce także recepcja dramatu angielskiego, później rosyjskiego, ale niewątpliwie dramat niemiecki odegrał najistotniejszą rolę. Nie chciałabym komplikować mojego wywodu, ale gdybyśmy przyjrzeni się genezie kulturowej „naszego narodowego dramatu”, którego przepisywanie dokonuje się teraz, to musielibyśmy stwierdzić, że i on uległ wpływom obcym: angielskim, niemieckim, francuskim. Dlatego koncepcją adekwatną dla ujęcia tego zjawiska wydaje mi się sieć kulturowa, o jakiej mówi Welsch i głoszona przez niego hybrydyzacja kultury. Pojęcia wpływu, inspiracji – choć oczywiście właściwe – wydają się jednak niewystarczające dla oddania złożoności tego procesu. Wyjaśniając powstawanie formacji transkulturowych, Welsch pisze:

Różne grupy bądź jednostki, które nadają kształt nowym transkulturowym wzorcom, czerpią w tym celu z różnych źródeł. Stąd też transkulturowe sieci, którym dają one kształt, różnią się nie tylko w samym inwentarzu, lecz tym bardziej w swej strukturze, bowiem kiedy inaczej zestawiać te elementy, powstają różne struktury. Transkulturowe sieci składają się z różnych nici, przeplatanych w różny sposób¹³.

Recepcję dramatu niemieckiego w Polsce po roku 1989 skłonna byłabym traktować jako nić wplecioną w sieć polskiego teatru.

Podobnemu oglądowi poddać można także model teatru politycznego, którego wzór poznaliśmy za pośrednictwem teatru niemieckiego. Dla młodego pokolenia twórców teatralnych niewystarczająca okazała się dotychczasowa funkcja teatru jako instytucji dostarczającej jedynie przeżyć estetycznych i emocjonalnych. Oczekiwali oni, aby teatr podejmował dyskurs ze współczesnością nie tylko na płaszczyźnie społecznej i politycznej na zasadzie interwencji, ale także aby odwoływał się do tez humanistycznych, objaśniających tę współczesność i konstruował ten dyskurs przede wszystkim na poziomie tekstu scenicznego przełożonego na środki teatralne. Broniąc prawa do swobody operowania różnymi kategoriami tekstów w obrębie przedstawienia, Wiktor Rubin – reżyser młodego pokolenia – domagał się dla teatru takich praw, jakie wywalczył dla siebie nurt krytyczny na gruncie sztuk plastycznych, reprezentowany między innymi przez Zbigniewa Liberego (np. *LEGO. Obóz koncentracyjny*, 1996) czy Katarzynę Kozyrę (np. *Piramida zwierząt*, 1993; *Olimpia*, 1996).

Mam wrażenie – mówi Rubin – że rewolucja krytyczna nie dokonała się w polskim teatrze, wciąż oczekuje się od przedstawień, że będą dostarczać wielu wzruszeń i niezapomnianych

¹³ W. Welsch, *Transkulturowość...*, s. 217.

przeżyć, a nie będą zmuszać do refleksji. [...] Chcemy zmniejszać dystans między nauką i sztuką. Obie sfery traktować jako źródło wiedzy użytecznej¹⁴.

Z kolei Wojtek Klemm, odwołując się do Heinera Müllera, mówi o swojej pracy w Polsce:

Czy to nie luksusowa sytuacja – móc tworzyć w kraju, gdzie są tysiące niezatwionych problemów, którymi teatr może, a moim zdaniem wręcz powinien się zająć? Od nierówności ekonomicznych poczynając, przez zakłamane interpretacje historii, głęboko zakorzoną ksenofobię, brak faktycznego rozdziału państwa i Kościoła, po wpływy ekstremalnych polityków z ich prawie średniowiecznym podejściem do różnych tematów, szczególnie dotyczących moralności¹⁵.

Problemy, o których mówi Klemm, są naszymi problemami, ale ponieważ w Polsce określenie „teatr polityczny” zawsze kojarzyło się z propagandą i polityczną indoktrynacją, nie chcieliśmy stosować tej formuły. Teraz, gdy okazała się ona przydatna, przejęliśmy ją z teatru niemieckiego i wpleliśmy ją jako kolejną nić w naszą rzeczywistość transkulturowych sieci.

By wyraźniej ukazać problem przepływu i hybrydyzacji naszego teatru, należałoby także przyjrzeć się transkulturowym biografiom reżyserów debiutujących w ciągu minionych dwóch dekad i z równą swobodą poruszających się po całym europejskim obszarze teatralnym: Krzysztofa Warlikowskiego, Grzegorza Jarzyny, Michała Zadary, Wojtka Klemma, Jana Klaty. To oni bowiem są tymi jednostkami – jak to określa Welsch – „które nadają kształt nowym transkulturowym wzorcom, czerpiąc w tym celu z różnych źródeł”.

Koncepcja transkulturowości Welscha nie stoi – jak sądzę – w zasadniczej sprzeczności z innymi metodami badania przepływu i wymiany między kulturami, takimi jak np. transfer kultury czy mobilność kulturowa, zwłaszcza w odniesieniu do zmian zachodzących obecnie w teatrze polskim. Metoda badania transferu kultury to narzędzie przydatne dla uchwycenia fazy przejścia, o której Welsch pisze: „Proces przejścia implikuje dwa momenty: nieprzerwane istnienie pojedynczych kultur (czyli starego wyobrażenia o formie kulturowej) oraz przesunięcie ku nowej transkulturowej formie kultur”¹⁶. Wydaje mi się, że w sposobie myślenia o naszej kulturze jesteśmy właśnie w fazie przejścia i otwieramy się na transkulturowość. Niezależnie jednak od koncepcji przyjętych do opisu rzeczywistości, nie możemy – jak pisze Ankersmit – „kształtować siebie według przeszłości, ale musimy nauczyć się, jak prowadzić z nią kulturową grę”¹⁷.

¹⁴ Por.: *Intelektualiści czy artyści*. Z reżyserami rozmawiają Iga Dzieciuchowicz, Anna Herbut, Joanna Targoń, „Didaskalia” 78/2007, s. 16.

¹⁵ *Naści, pieszku, kielbaski*. Rozmowa Wojtka Klemma z Joanną Wichowską (11.07.2009), [Źródło internetowe] http://www.google.pl/search?sourceid=navclient&hl=pl&ie=UTF8&rlz=1T4GGLL_p1PL307PL308&q=klemm+kie%5c5%82baski [26.06.2011].

¹⁶ W. Welsch, *Transkulturowość...*, s. 210, przypis 54.

¹⁷ Frank R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm. Antologia*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 169.

Jeśli zatem ponownie przywołać opinię Joanny Derkaczew o „niemieckim skansenie na polskiej scenie”, to myślę, że niemieccy studenci teatrologii mogliby ewentualnie rozpoznać nić, ale niekoniecznie sięć.

Bibliografia

- Ankersmit F. R., *Historiografia i postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm. Antologia*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Berger P. L., Berger B., Kellner H., *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*, New York 1973.
- Derkaczew J., *Na teatralnym Zachodzie czas zmian*, „Gazeta Wyborcza” 2009, № 98.
- Intelektualiści czy artyści*. Z reżyserami rozmawiają Iga Dzieciuchowicz, Anna Herbut, Joanna Targoń, „Didaskalia” 78/2007.
- Leyko M., *Der gewollte und der ungewollte Brecht*, [w:] *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, red. von Hans-Peter Bayerdörfer we współpracy z M. Leyko, M. Sugiera, Niemeyer Verlag, Tübingen 1998.
- Naści, piesku, kielbaski*. Rozmowa Wojtki Klemma z Joanną Wichowską (11.07.2009), [Źródło internetowe] http://www.google.pl/search?sourceid=navclient&hl=pl&ie=UTF8&rlz=1T4G-GLL_p1PL307PL308&q=klemm+kie%c5%82baski [26.06.2011]
- Niemieckie fale*. Rozmowa Anny R. Burzyńskiej, Joanny Derkaczew, Łukasza Drewniaka i Piotra Olkusa, „Dialog” 2010, № 9.
- Prussak M., *Koniec „naszego narodowego dramatu”*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010.
- Schiller L., *Teatry berlińskie w lutym i marcu 1953. Kartki z raptularza*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 3.
- Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury. Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, część I, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998.
- [Źródło internetowe] <http://www.teatrpolonia.pl/spektakl-romulus-wielki/recenzje/3179> [24.06.2011].